

Claudius Armbruster

A cultura popular em *Barravento* e *Deus e o diabo na terra do sol*

Introdução

Os dois primeiros filmes do protagonista do Cinema Novo, Glauber Rocha — *Barravento* (Brasil 1961) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil 1964) — utilizam, em sua reflexão sobre a situação do povo e as condições de uma possível revolta, revolução e libertação, fenômenos da cultura popular como elementos estruturantes e narrativos centrais, como, por exemplo, o candomblé e a capoeira, a literatura oral e a de cordel, com os seus ciclos sobre os cangaceiros e os beatos, as cantorias e os desafios, a xilogravura, o catolicismo popular, mas também, em alguns lugares, o samba e o choro.

Como cultura popular vê-se, neste caso, principalmente a cultura popular sertaneja e a cultura afro-brasileira rural, em oposição à cultura metropolitana ou erudita. Trata-se, portanto, de cultura não elaborada, menos fixada na escrita (Armbruster 1994a).

O papel da cultura popular será investigado quanto à sua função nos dois filmes da fase inicial do Cinema Novo, cuja concepção por seu principal teórico, Glauber Rocha, compreende a modificação da consciência e o chamado para a revolta e a libertação. Uma atenção especial será dada, assim, à questão de a cultura popular aparecer como conservadora e alienadora, ou de forças libertadoras também serem inerentes a ela.

I. *Barravento*: O candomblé como religião popular e como «ópio do povo»

À primeira vista, Glauber critica, em *Barravento*, a alienação dos pescadores, causada pela religião. As crenças em torno de Iemanjá impedem, na ótica de Firmino, recém chegado da cidade, a revolta e a rebelião da população frente a seus exploradores, representados pelo dono da rede e pela polícia. A religião,

em *Barravento*, aparece, para citar a famosa frase de Karl Marx, como ópio do povo. Ao mesmo tempo, o candomblé dos pescadores é a religião do povo, uma parte importante da cultura local e popular.

Ao fazer uma análise da presença da religião afro-brasileira no filme, tem que se levar em conta tanto o momento histórico-político quanto a linguagem fílmica e altamente poética. Não importa somente o objetivo de Glauber Rocha neste filme, *Barravento*, que consistia em mostrar a alienação do povo dentro de um mundo cunhado pelo candomblé e pelo misticismo afro de sua cultura popular, que encobria a fome, o analfabetismo e a miséria.

O filme, na verdade, oscila numa ambiguidade de ponto de vista, que se alterna entre uma aceitação poética da cultura popular, representada pelo candomblé, e uma denúncia da religiosidade como fator de alienação de um povo. Dando ênfase à análise da imagem e do som em contraste com as palavras proferidas pelos protagonistas, revelam-se ambigüidades no discurso cinematográfico de *Barravento*. Se considerarmos o contexto ideológico do início da década de 60 e a influência deste contexto na formação intelectual do jovem Glauber Rocha, vê-se uma tendência antirreligiosa no nível do discurso, que já é prescrita de forma quase apodítica, pelo quadro textual no início do filme:

No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de «xareu» cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos, e todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. «Yemanjá» é a rainha das águas, «a velha mãe de Irecê», senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores.

A origem do mundo da imaginação e das crenças dos pescadores, longe da cidade de Salvador da Bahia, ganham aqui contorno em grandes letras. Os pescadores descendem de escravos africanos e continuam a acreditar nos deuses negros da África. Principalmente uma das «deusas» é citada explicitamente: Iemanjá, a «deusa» central das religiões afro-brasileiras e a figura central dos mitos marítimos dos pescadores (Armbruster

1994b). Em seguida há uma denúncia e uma exposição explícitas desta cultura religiosa como fatalista e retrógrada.

O que levou o diretor baiano a essa condenação *expressis verbis* da religião popular? O cinema brasileiro situava-se, nesse início de década, na linha da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade brasileira autêntica longe dos estereótipos da cinematografia internacional e dos sucessos nacionais como *Orfeu Negro* (França-Brasil-Itália 1959) de Marcel Camus e *O pagador de promessas* (Brasil 1962) de Anselmo Duarte. De certa forma, tanto a orientação marxista dos Centros Populares de Cultura (CPC) como o romantismo revolucionário dos anos 60 veem na cultura popular e, sobretudo, nas religiões populares e afro-brasileiras um obstáculo à revolução e à conscientização do povo. Por isso, trabalham no sentido de uma arte e uma cinematografia revolucionárias.

Também no enredo do filme é a religião afro-brasileira que obnubila o encontro com e a apreensão quanto à realidade econômica na luta pelos bens de produção — no caso de *Barravento*, a rede de pescar. As crenças afro-brasileiras impedem a luta de libertação dos pescadores, lança-os sempre de volta a uma interpretação mágica da natureza e impossibilitam, com isso, uma interpretação lúcida dos conflitos de interesse.

As imagens dos primeiros 30 minutos do filme refletem uma visão diferente e esboçam um outro discurso: Falam primordialmente da beleza da vida e da cultura popular, apesar da base material precária. A cultura popular e sobretudo sua parte musical estruturam não somente o enredo do filme, mas também a vida, a existência do povo, dos pescadores.

As imagens e a música que se seguem a exposição da cultura afro-brasileira como algo remoto falam, porém, uma outra língua. O início do filme encena o recolher das redes pelos pescadores negros em impressionantes tomadas totais em preto-e-branco, bem como em tomadas semi-totais da parte de baixo dos corpos e das pernas em movimento rítmico, como uma espécie de balé negro ao som das cantigas *Iemanjá* e *Luuanda*. De forma involuntária as imagens evocam as fotografias de Pierre Verger, que, fotograficamente, havia contrastado, ou melhor, equiparado o mundo afro-brasileiro com o africano (Verger 2002). O filme leva-nos, portanto, imageticamente, a

um mundo negro, africano, ainda que a trilha sonora reproduza em grande parte canções em língua portuguesa.

De início poderíamos quase acreditar estar num filme músico-etnográfico, pois o fio condutor do enredo, traçado por Glauber, é parco e fragmentário: Firmino, recém-chegado, com um terno branco, na aldeia de pescadores, convida estes para uma cachaça, cumprimenta uma amante antiga, bajula uma outra moça branca, promete a Iemanjá e encomenda um feitiço contra seu oponente Aruã.

Uma cena de capoeira, acompanhada pelo berimbau, instrumento central da música de capoeira, ilustra o confronto de Firmino e Aruã estilizadamente, quase em forma de dança.

Longas focalizações de um samba-de-roda na areia da praia, na maioria das vezes pessoas sorridentes e dançantes — não fosse um filme em preto-e-branco, poderíamos pensar em algumas cenas do início de *Orfeu Negro* onde existe a mesma concentração de afro-brasileiros. Apenas no conflito com o representante do dono da rede, um cidadão com poucas marcas africanas, aparecem a dependência, a miséria e a opressão dos pescadores de Buraquinho.

Por fim, o filme focaliza um terreiro, uma cena de candomblé, em que o transe mediúnico é encenado artisticamente e filmado com uma estetização respeitosa como componente central da religião negra, bem como as iaôs (noviças) com suas cabeças calvas. Também aqui chamam atenção os paralelos com as fotografias de Pierre Verger.

Os rituais iniciáticos e funerários podem, de um ponto de vista marxista, ser parte de um contexto mental equivocados — aqui, o candomblé —, mas nem por isso carecem de sentido, além de dar uma base e estrutura à vida dos pescadores. A beleza estética e a autenticidade — apesar da encenação diante de uma câmera de cinema — concedem a esses rituais uma dignidade *sui generis* que os subtrai ao argumento de ser apenas ópio e alienação do povo. As contradições entre discurso político-didático e imagens etnográfico-poéticas abrem-se em diferentes passagens. Assim a harmonia e dignidade das imagens do candomblé são contestadas pela voz de Firmino em sua tripla negação agressiva: «Larguei essa coisa da religião, o candomblé não resolve nada, nada, não.»

Antonio Pitanga faz o papel de um aldeão nativo que, tendo migrado para a cidade, e lá «voltado à consciência», agora retorna. Este ainda domina e pratica uma parte das tradições da cultura popular, principalmente a capoeira. Ele opera como figura dinâmica, mas também contraditória, já que rejeita o candomblé, apesar de tentar, de diferentes maneiras, fazer uso das forças mágicas deste no confronto com Aruã.

Na história raramente lógica¹, ainda que seu oponente Aruã lhe dê razão em relação aos contextos econômicos, Firmino não é herói. Para isto ele é desenhado de forma muito negativa, por um lado em sua fisionomia e gestos agressivos, em contraste com o sereno Aruã, e, por outro, em seu malicioso caráter: primeiro, ele corta a recém-consertada rede dos pescadores com sua faca, para catalisar a catástrofe econômica e, com isso, a revolta dos pescadores, depois ele obriga sua amante a seduzir o puro Aruã, tido como santo, para desmascarar as convicções e significações de mundo do candomblé como erradas. Em sua primeira aparição nos penhascos do vilarejo, ele corresponde, com sua roupa branca, a um Exu e malandro.

O primeiro longa de Glauber Rocha *Barravento* é também um filme etnodocumentário, um filme sobre a cultura afro-brasileira, sobre candomblé, capoeira e samba-de-roda. Trata-se principalmente de cultura popular afro-brasileira, ainda que Buraquinho apareça como um universo distante da cidade, mas que ainda pertence ao Recôncavo Baiano. As imagens que documentam, de uma forma afirmativa, a cultura e a religião populares recebem uma espécie de contradiscurso verbal pelas palavras de Firmino.

As canções da população costeira e dos pescadores giram em torno da deusa central Iemanjá. Os diferentes mitos de Iemanjá, descritos principalmente por Artur Ramos em *O Negro Brasileiro* (1935), dão explicação e sentido à vida e à morte dos pescadores no contexto do «mar», poderosa força da natureza, impedindo assim, no entanto, a mensagem verbal e visual transportada pela figura de Firmino na segunda parte do filme, o

1 Silveira (1998) que analisa o texto do roteiro *Barravento* como um discurso logicamente construído pelo diretor, deixando de lado o papel da imagem e do som.

reconhecimento da dependência econômica e opressão por parte do dono do meio de produção «rede». Sem a rede, os pescadores são obrigados a partir em suas jangadas pouco robustas para o mar aberto e perigoso, o que traz, como consequência, a morte de dois pescadores.

Glauber queria, aqui, evocar a revolta de forma político-paternalista, e disto faz parte, no nível verbal-ideológico, a denúncia do candomblé, que ele antepõe ao filme e depois, na segunda parte do filme, coloca expressamente na boca de Firmino. Mas suas imagens dos ritos do candomblé falam uma outra linguagem cinematográfica própria, cuja estetização moldada dentro dos códigos do etnodocumentário, confere-lhe uma dignidade e valor ancestrais próprios. Isto vale também, principalmente, para a cena do transe ritual e do batismo das filhas-de-santo com o sangue de um galo. Aqui o filme abre-se à alteridade, e retira a representação da cultura popular da tutela político-didática.

A *Aufhebung* do candomblé como ponto de confluência de um processo dialético encontra-se, finalmente, no beijo quase romântico entre a iaô Naína e Aruã: Aruã retira o véu de pérolas do rosto da noiva, aceitando a clausura de um ano que é imposta a ela pelas regras do candomblé tradicional, em absoluta reclusão e castidade, pretendendo, justamente neste ano de espera, juntar dinheiro para uma nova rede na cidade de Salvador.

Assim, Aruã, que na luta de capoeira contra Firmino se mostrou inferior, fala contra este e sua rejeição do candomblé, obedecendo ao mesmo tempo a ele e a seus ensinamentos econômicos no caminho para a cidade. Firmino, como protagonista ambíguo, representa a capoeira como cultura popular dinâmica, vigorosa e ágil, superior ao mundo religioso de Iemanjá, de Aruã e Naína.

A música afro-brasileira estrutura o filme, sendo que, com frequência, os instrumentos centrais da capoeira e do candomblé, o berimbau e os atabaques, introduzem as cenas acusticamente e de forma alternada. A música afro-brasileira não aparece como música ambiente ou adorno folclórico, mas possui quase sempre uma qualidade simbólica, que organiza o filme.

A música popular, como parte do discurso etno-documentário, ajuda a compor o filme, dando-lhe estrutura. *Barravento* arranja-se, assim, completamente sem música erudita europeia ou clássica. Isto torna o primeiro filme de Glauber Rocha especial, não apenas no sentido de que ele aqui trabalha com abordagens neo-realistas e etnográfico-antropológicas, mas também através do fato de que ele ainda não mistura música popular e música erudita brasileira ou de proveniência europeia.

Para compreender inteiramente o papel do candomblé, da religião e da cultura popular em *Barravento*, é imprescindível indagar o campo cultural baiano, e sobretudo da capital Salvador das décadas de trinta, quarenta e cinquenta. As pesquisas, a arte e a literatura sobre o candomblé e a capoeira, sobre as cantigas e os cânticos do litoral, começaram no seio de um grupo de escritores e pesquisadores, chamado posteriormente de «família baiana». Os artistas plásticos Carybé, Carlos Bastos e Calazans Neto, o cineasta Gil Soares, os escritores Jorge Amado e João Ubaldo Ribeiro, os antropólogos Vivaldo da Costa e Arthur Ramos, bem como o etnólogo e fotógrafo Pierre Verger compunham esta rede, à qual Glauber não necessariamente pertencia, mas com a qual ele de fato se relacionou: desta forma, as ilustrações dos roteiros e os cartazes dos filmes são da autoria de Calazans Neto, que tinha fundado com Glauber e outros artistas o grupo Jogralesca, a revista Mapa e a Editora Macunaíma. Calazans Neto ilustrou alguns romances de Amado, sendo que aqui também entra em ação um outro meio visual da cultura popular, a xilogravura para a produção do cartaz de *Barravento*.

Compreendendo a família baiana como um campo cultural, reconhecem-se as múltiplas relações que, apesar de diferenças ideológicas, configuravam uma rede de intensos contatos, discussões, participações e trocas. Diferente da geração em torno de Jorge Amado, que já cedo descobriu o candomblé como cultura popular e objeto de pesquisa, alcançando posições de destaque nos mais importantes terreiros, Glauber Rocha, que descendia de uma família presbiteriana, manteve-se durante longo tempo alheio à religião afro-brasileira, apesar de politicamente ter incluído a África em sua perspectiva anti-imperialista de terceiro mundo e também apresentado, mais

tarde, seu filme *Barravento* no Festival de Dakar. Poderíamos designar a relação de Glauber com a cultura afro-brasileira como um *knowing by doing*. Só ao longo de seu projeto cinematográfico e dos trabalhos no filme em si é que ele passa a conhecer o candomblé, ou, dito de outra forma, ao filmar o candomblé, ele fica conhecendo a religiosidade africana do Brasil.

Quase nenhum realizador havia filmado, até então, um transe e a iniciação rituais do candomblé, quase nenhum diretor havia encarado, com a câmera, o ritual do candomblé com tanta proximidade estética, mantendo ainda a digna distância, quase nenhum cineasta havia compreendido filmar ou narrar cinematograficamente o secreto e o alheio, o africano, presentes nesta religião, de forma não traiçoeira, mas, sim, respeitosa, sendo que a limitação limitação ao preto-e-branco foi naturalmente fundamental. Esta qualidade diferencial de *Barravento* vem à tona principalmente quando se comparam suas cenas de candomblé com aquelas de filmes de sucesso no fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, sobretudo com o filme de Anselmo Duarte, rodado em Salvador e baseado na peça *O pagador de promessas*, de Alfredo Dias Gomes.² Em *O pagador de promessas*, Zé-do-Burro, um sertanejo, carrega nas costas uma imensa cruz como a de Jesus até a Igreja de Santa Bárbara, em Salvador, para pagar a promessa feita à santa. Como em sua aldeia não havia a tal igreja, fez a promessa em um terreiro de candomblé, onde Santa Bárbara é conhecida pelo nome afro-brasileiro de Iansã. O candomblé surge apenas no início do filme como uma sombra que serve para dinamizar os argumentos do filme, a condenação de um catolicismo ortodoxo e a defesa do herói simples, ingênuo e perseverante, encarnação do praticante do sincretismo religioso popular. O filme de Marcel Camus baseado na peça de Vinícius de Moraes, *Orfeu Negro*, que foi duramente criticado por Glauber, também utiliza um ritual afro-brasileiro de maneira decorativa, remitificadora.

Dentro da história do cinema brasileiro *Barravento* mostra certas semelhanças com o filme *Arraial do Cabo* (Brasil 1960), de Paulo César Saraceni. Encontra-se neste o retrato da vida de

2 Xavier (2007: 55-84, capítulo «Contra-ponto I: *O pagador de promessas* e as convenções do filme clássico») e Armbruster (2003b).

pescadores, desta vez em contrataste com a de trabalhadores de uma fábrica recém-inaugurada na mesma localidade. Como *Barravento*, *Arraial do Cabo* faz uso de imagens poéticas nas tomadas do mar e dos barcos dos pescadores. Diferentemente de Glauber, Saraceni optou por uma outra mensagem política filmando um manifesto documentário contra a industrialização do «desenvolvimentismo» praticado pelo presidente Juscelino Kubitschek a partir de 1954. Glauber viu em *Arraial do Cabo* um filme precursor do cinema novo (Rocha 1961).

Comparando o filme de Glauber Rocha com a literatura baiana, podemos notar que ele se encontra muito perto do romance *Mar Morto* (1936), de Jorge Amado. Alguns dos fios do enredo de *Barravento* remontam, a meu ver, a uma leitura nunca admitida deste romance paradigmático da literatura brasileira, que gira em torno da vida dos pescadores negros no Recôncavo Baiano e dos mitos de Iemanjá. Tanto no filme como no romance, surge o motivo do desejo, da tentação e da sedução, aparece Iemanjá como deusa, mãe e amante.

Diferente de Amado, Glauber consegue, em sua linguagem fílmica, manter-se distante das interpretações junguianas e freudianas de um Artur Ramos que, de certa forma, influenciou alguns trechos de *Mar Morto*, livro no qual o complexo de Édipo se mistura ao mito de Iemanjá. Em suas imagens, *Barravento* dá ao candomblé um conjunto de leis próprias, concedendo-lhe diferença e alteridade.

Amado, nos anos trinta, abriu em seus romances amplo espaço ao candomblé — designado equivocadamente também como macumba em *Jubiabá* (1935) — como religião do povo, principalmente dos marginalizados. Segundo Amado, merece respeito, enquanto cultura, e admiração, enquanto estética prática, mas ideologicamente não possui a força histórica de educação, revolta do sindicato e Partido Comunista. O fim dos três romances amadianos do ciclo da Bahia mostra que o candomblé deveria ser superado, no sentido de Marx e Hegel: através de escola e educação, em *Mar Morto*, e, em *Jubiabá* e *Capitães da Areia* (1937), através da greve e organização sindical, bem como do resgate do símbolo guerreiro de Zumbi dos Palmares (Armbruster 2008).

Jorge Amado compõe seu romance *Mar Morto*, como se sabe, ao longo da força poética dos mitos de Iemanjá e das cantigas orais das tradições e religiões afro-brasileiras, que giram em torno destes mitos oriundos da tradição oral: «Assim contam na beira dos cais» (Amado 1985: 223). As oscilações de Jorge Amado em sua relação com as religiões afro-brasileiras, entre uma cultura de resistência contra a escravidão e suas consequências — daí uma cultura popular a se respeitar e glorificar — e uma única cultura dos pobres nas favelas em *Jubiabá*, por um lado, e, por outro, uma religião a ser superada, por estar distante de política e educação, poderiam ter influenciado Glauber Rocha em *Barravento*.

Glauber em *Barravento* utiliza o candomblé como cenário e, sobretudo, como música, isto é, como elemento da cultura popular. A religião ganha menos força como narração mítica. Diferente de Amado, que não deixa de sublinhar o candomblé como religião e consciência dos pobres, Glauber encena a condenação do candomblé pelas palavras agressivas de Firmino. Nessa parte explícita do filme, o candomblé é, para parafrasear Marx, ópio do povo.

Aqui vem à luz a postura um tanto paternalista de Glauber Rocha, que finalmente determina sua relação ambivalente com o candomblé: o candomblé é parte da cultura popular, mas, bem diferente, por exemplo, do cangaço, é muito pouco dinâmico-revolucionário, muito pouco renitente. Ele promove mais um equilíbrio, justamente não catalisando as contradições no sentido de uma erupção e, menos ainda, de uma conscientização da exploração econômica dos pescadores.

II. Deus e o diabo na terra do sol

Três anos depois de *Barravento*, Glauber lança o filme que marcaria um dos pontos cruciais das discussões sobre um novo cinema brasileiro e mundial. *Deus e o diabo na terra do sol* foi o símbolo da tentativa de conscientização e de mobilização para a revolta num ambiente de absoluta pobreza e exploração.

1. Cultura popular em *Deus e o diabo na terra do sol*

Diferente de *Barravento*, que deu destaque a uma cultura popular afro-brasileira do litoral, nos encontramos, em *Deus e o diabo na terra do sol*, diante de uma encenação da cultura popular sertaneja do interior nordestino. Inspirados em temas do romanceiro tradicional, *Deus e o diabo na terra do sol*, assim como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil-França-Alemanha 1969), evocam a literatura de cordel em seus títulos, nos versos de suas canções, em suas estruturas dramatúrgicas e nas ações de seus personagens (Nemer 2007: 17). O cangaceiro, o beato, o vaqueiro e o matador, figuras oriundas da realidade e da cultura sertanejas, trazem para a tela, numa espécie de segundo texto, o pensamento e os valores transmitidos pela poesia popular oral e escrita. Caracterizada pelo embate entre as forças do bem e do mal, essa poesia prolonga a tradição heróica e legendária dos bandidos de honra, cuja missão era lutar contra os poderosos em defesa dos mais fracos. Assim, Glauber se relaciona com as estruturas de uma narrativa popular por meio do discurso de salvação, presente nos folhetos de aventura de profecia e de vingança, e se vincula igualmente a uma tradição popular universal.

Três figuras ligadas à tradição popular constituem o horizonte temático do filme: o beato, o cangaceiro e o matador de cangaceiros.

O beato representa o universo da crença popular e do fanatismo religioso. Nas suas preces existem fragmentos milenaristas, promessas de milagres, elementos de um catolicismo rural e comunitário, mas também fantasias violentas que levam os seus seguidores a um transe sinistro e atos brutais. O beato lembra mais uma imagem ambígua de Antônio Conselheiro, líder religioso da comunidade sócio-religiosa de Canudos, que o Padre Cícero Romão Batista do sertão de Cariri.

O caráter sanguinolento do beato irrompe na cena crucial na igreja do monte. Ele tinha ordenado a Manuel: «Você tem que escolher. Vai embaixo, traga a sua mulher e uma criança. So depois lavará a alma de Rosa. Você está limpo.» Num transe frio, mata o filho de Manuel e Rosa.

No que diz respeito à figura do beato como representante da cultura popular religiosa, ela está ligada à figura do vaqueiro

Manuel que adere ao cangaço para vingar os beatos. Tanto o beato como o cangaceiro são formas de rebeldia popular contra o poder feudal no sertão. O cangaço simboliza uma resistência anárquica e desorganizadora da ordem reacionária, que Glauber encena como um teatro da crueldade, sobretudo no trecho do assalto à fazenda, onde degolação, estupro e castração acontecem numa espécie de transe e possessão diabólicas, profanando os símbolos da religião católica da capela. Transe e possessão caracterizam igualmente Corisco, líder dos rebeldes primitivos, quando ele se transforma no cangaceiro de duas cabeças, incorporando a figura de outro cangaceiro emblemático, Lampião. Glauber realiza o desdobramento do cangaceiro com um efeito de montagem que se apoia na alternância dos gestos.

Dentro de uma perspectiva histórica do cinema brasileiro, a figura do cangaceiro, presente em mais de vinte filmes entre 1950 e 1969, girava na maioria das vezes em torno da figura de Lampião e ficou limitada a uma imagem estereotipada de aventura hollywoodiana. Glauber retoma alguns elementos filmicos dos *western* de John Ford, mas é na mistura deles com a cultura popular, e sobretudo na utilização de uma imagem nova do cangaceiro, que nasce um novo cinema brasileiro. A fidelidade de Manuel à imagem positiva de Sebastião gera sérias discussões entre ele e Corisco. Enquanto Manuel defende a reza e a memória do beato, Corisco, o «diabo louro» que o rebateza como «Satanás», confia unicamente na memória e na glorificação de Lampião. Apesar das diferenças entre a religiosidade popular fanática e o cangaceirismo, o filme não separa completamente a revolta do cangaceiro da revolta messiânica e redencionista. Corisco, para se proteger de todos os lados, reza a oração do corpo fechado, levantando o cabo do punhal em frente ao rosto, como uma cruz:

Eu, José, com a espada de Abraão serei coberto, eu, José, com o leite da Virgem Maria serei borrficado, eu, José, com o sangue de Cristo serei batizado, eu, José, na Arca de Noé serei guardado, eu, José, com as chaves de São Pedro serei fechado onde não me possam ver e ferir, nem matar, nem o sangue do meu corpo tirar.

A terceira figura oriunda tanto do contexto histórico como da cultura popular é Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros. Para a criação da figura desse jagunço, o filme opta por

uma mistura de vários personagens míticos e populares: justiceiro de *western*, Zorro, cavaleiro solitário e jagunço sertanejo. Ele faz a sua aparição, surgindo no meio da vegetação da caatinga e dos cactos, como um herói de *western*, por outro lado, nos longos planos tranquilos e na conversa com o cego, mostra o seu lado reflexivo e politizado. De uma certa forma, o cangaceiro Corisco e o matador de cangaceiros Antônio representam os mesmos valores que o beato negro Sebastião, um redencionismo estranho perto do transe enigmático e longe dos valores da razão e da moral cristã. Mas, enquanto o filme mostra uma tendência a caracterizar a religiosidade arcaica dos sertanejos como fanática e alienante, a violência dos cangaceiros e dos jagunços é considerada pré-revolucionária. Isto é válido tanto em relação ao cangaceiro Corisco quanto ao matador Antônio das Mortes. Diferente de Corisco, Antônio não tem passado nem há qualquer referência histórico-cultural, ele representa uma espécie de herói desenraizado, desprovido de compaixão e razão. Responde ao seu destino sem qualquer juízo moral, estabelece primeiramente um pacto com o poder, mas, após a morte dos beatos e dos cangaceiros, recupera sua culpa, expondo as contradições sociais e culturais. Dessa maneira, a figura de Antônio das Mortes faz progredir o decorrer da História em direção a uma revolução por vir.

Antônio das Mortes tem como modelo o Major Rufino, um personagem real que Glauber conheceu e que se tornou uma fonte de inspiração para ele. Buscou em Antônio das Mortes uma reconstrução fílmica de seu discurso:

o Major Rufino me contou a vida toda de Corisco e todo o problema de Corisco dentro do bando. Corisco era um cangaceiro marginal, místico, violento, um cangaceiro muito importante dentro do bando, que impunha respeito a Lampião, tudo isso. (Rocha 1965: 126).

A ausência de misericórdia e moral em Antônio das Mortes é encontrada por Glauber já no personagem real: depois de atirar em Corisco, que diante da morte exaltava a força dos poderes de Deus, Rufino cortou-lhe o braço e a cabeça e os enviou para a capital numa lata de querosene. Rufino admirava a valentia de Corisco, que o queria em seu bando. Rufino, porém, se incumbiu da missão de exterminar o cangaço no sertão.

2. A visibilidade da literatura oral e de cordel em *Deus e o diabo na terra do sol*

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha dá imagem e som à literatura oral e à literatura de cordel³, que constituem a memória viva e sempre renovada dos ciclos do cangaço, do messianismo e do coronelismo do sertão nordestino. Essas narrativas populares têm sua origem na oralidade, menos na escrita. Elas funcionam como suporte essencial na conservação dos repertórios temáticos, lúdicos e também gestuais.

Percebe-se, então, que a influência da literatura de cordel se processa no nível de suas respectivas estruturas discursivas e de comunicação. O diálogo estreito com essa literatura dá-se por meio de uma transposição de linguagens, da oral para a visual. No plano estrutural, o cego cantador funciona como uma espécie de guia e narrador dentro do filme. Por meio do personagem cego Júlio — personagem buñuelesco, que não somente narra, mas também vivencia os acontecimentos narrados —, *Deus e o diabo na terra do sol* adquire uma qualidade oral e popular. Glauber comenta ter conhecido o cego Zé, «voz de angústia, furando as tardes de Monte Santo, invocava amores perdidos e crimes terríveis.» (Rocha 1965: 110).

O cego cantador era uma figura popular no sertão, cantando nas feiras e nas aldeias, entoando histórias dos cangaceiros, dos beatos e de acontecimentos extraordinários, anunciando às vezes o fim do mundo. O cego de *Deus e o diabo na terra do sol* lembra também os adivinhos e videntes da mitologia grega, na qual o cego prescinde da visão ocular, porque compreende e

3 Cascudo (2001: 331-332) caracteriza a literatura de cordel da seguinte maneira: «Até a segunda metade do século XIX, data do surgimento da literatura de cordel no Nordeste, o universo rural da região caracterizava-se por um marcado isolamento das populações que aí habitavam, em relação às cidades e entre si. Nesse quadro de isolamento, um dos poucos meios de comunicação disponíveis era a literatura oral, que corria de boca em boca. Ligada em seus primórdios à divulgação das histórias europeias tradicionais de cavalaria, a literatura de cordel foi se adaptando, se abasileirando, recebendo influências de origem africana por intermédio das histórias cantadas ou contadas pelos escravos. Tornou-se, dessa forma, uma literatura feita, basicamente, pelo sertanejo e para o sertanejo.»

pré-sente/pressente, como enviado dos deuses, o correr do universo. Na narrativa fílmica de Glauber, o cego cantador introduz os acontecimentos e anuncia o que está por vir. Paradoxalmente é o cego que vê o futuro. «Na voz dos cantadores está o «não» e o «sim» — e foi através dos cantadores que achei as veredas de Deus e o Diabo nas terras de Cocorobó e Canudos.» (Rocha 1965: 110), diz Glauber Rocha reiteradamente sobre o seu conhecimento profundo da literatura oral e popular do sertão.

A literatura oral se apresenta nas canções e cantorias inventadas por Glauber Rocha. Elas abrangem a narração do filme como um romance popular, desde a introdução

(Anunciando ao público, marcante e lento)

Vou contar uma história
Na verdade e imaginação
Abra bem os meus olhos
Pra enxergar com atenção
É coisa de Deus e Diabo
Lá nos confins do sertão
até a conclusão da história:
Verdade e imaginação
Espero que o sinhô
Tenha tirado uma lição
Que assim mal dividido
Esse mundo anda errado
Que a terra é do homem
Num é de Deus nem do Diabo (bis)

Essas duas cantorias evocam o título do filme, «Deus e o Diabo», e o lugar, o sertão. Na última parte, uma mensagem política geral faz sua aparição, na gramática «errada» da fala popular («num» em vez de «não») da literatura oral.

É interessante observar como a narrativa fílmica transfigura um dos antagonismos fundamentais da literatura popular: a luta entre o bem e o mal, simbolizada nas figuras de vaqueiros, cangaceiros, jagunços e coronéis. Na tradição popular sertaneja e na literatura de cordel, o mal possui um sentido preciso, uma vez que é associado com a ameaça ao *status quo*. O combate ao mal depende da ação interventora do herói para salvar as pessoas e eliminar um adversário. Por sua vez, o bem deve ser um instrumento a serviço da manutenção da ordem social e natural das coisas. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, a noção de bem

e mal assume papéis diversos, gerando assim a dimensão catalisadora de revolta através de figuras «problemáticas» como o cangaceiro Corisco e o jagunço Antônio das Mortes. O matador de aluguel prevê enigmaticamente uma saída para o povo sertanejo: «um dia vai ter uma guerra nesse sertão...uma guerra sem cegueira de Deus e do Diabo.» A distorção da tradição popular sertaneja se torna palpável no monólogo de Corisco frente à câmera. Corisco, essa figura amoral e sanguinolenta, resiste a toda forma de opressão, desdobrando-se no transe e na memória de Lampião.⁴ Sem medo e respaldado por uma tradição popular violenta e mágica, ele fala dirigindo-se a um público quase imaginário. No final do filme, quando o matador de cangaceiros acerta um tiro em Dadá e rende Corisco, dando-lhe a opção de se entregar, logo rechaçada, o algoz atira em Corisco sob a observação de Rosa, seguindo-se a fuga do casal para o mar:

- Se entreeega Corisco!
- Eu não me entrego não,
eu não sou passarinho
prá viver lá na prisão!
- Se entreeega Corisco!
- Eu não me entrego não,
não me entrego ao tenente ,
não me entrego ao capitão,
eu me entrego só na morte de parabelo na mão!

Corisco quase morto grita:

Mais fortes são os poderes do povo!

Glauber Rocha enfatiza mais as dimensões poéticas e estéticas da literatura de cordel, e transforma as suas características ideológicas, chegando até — às vezes — a invertê-las. Assim, na literatura de cordel é improvável encontrar beatos com traços sangrentos concretos, atos violentos gratuitos como os dos cangaceiros, sem que eles sofram uma censura moral explícita. Mas é em primeiro lugar o teor conservador e moralizante da literatura popular que o filme transfigura pelas cenas de um teatro da crueldade, gerando uma simbologia *sui generis*.

A utilização da literatura popular em Glauber distancia-se igualmente da literatura a serviço dos círculos progressistas dos

4 Avellar (1995: 18): «o zoom que avança para o rosto de Corisco e ao chegar lá encontra a cara de Lampião».

Centros de Cultura Popular (CPC), presente nos cordéis engajados de Ferreira Gullar, como, por exemplo, *João Boa-Morte, cabra marcado pra morrer*, de 1962 (Gullar 1981: 184; 187):

[...] que a luta não esmorece
agora que o camponês,
cansado de fazer prece
e de votar em burguês,
se ergue contra a pobreza
e outra voz já não escuta,
só a voz que chama pra luta
– voz da Liga Camponesa
[...]

E assim se acaba uma parte
da história de João.
A outra parte da história
vai tendo continuação
não neste palco de rua,
mas no palco do sertão.
Os personagens são muitos
e muita a sua aflição.
Já vão compreendendo
como compreendeu João,
que o camponês vencerá
pela força da união.
Que é entrando para as Ligas
que lê derrota o patrão,
que o caminho da vitória
está na Revolução!

Ainda que existam paralelos entre o cordel politizado de Ferreira Gullar e as cantorias que Glauber colocou em seu filme, este nunca teria indicado as ligas camponesas explicitamente como solução dos problemas do sertanejo. Glauber Rocha insiste num discurso intrinsecamente artístico, na transformação artística e ideológica da cultura popular e, desta forma, toma distância tanto do folclorismo conservador quanto do progressismo de esquerda.

3. A implicidade da literatura erudita de temática sertaneja

A inserção da cultura popular não remonta unicamente às memórias, viagens e pesquisas do cineasta pelo sertão, ela possui igualmente raízes na literatura erudita, através de muitas referências implícitas a obras eruditas como *Pedra Bonita* (1938) e *Os Cangaceiros* (1953) de José Lins do Rêgo, a romances de Jorge Amado e a *Vidas secas* (1938), de Graciliano

Ramos, a *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e a *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa. Segundo Glauber, o personagem central, o beato Sebastião representa uma mistura de dois beatos históricos e literários: «E aquele preto também não é invenção: aquele beato é uma fusão de dois beatos, do beato Lourenço do Caldeirão, do Ceará e do beato Sebastião, da Pedra Bonita.» (Rocha 1965: 126). Destas palavras de Glauber Rocha destaca-se a presença da memória narrativa de Lins do Rêgo e Euclides da Cunha, mas também o procedimento eclético do cineasta na composição dos seus personagens.

Em primeiro lugar, essa intertextualidade ou, melhor dizendo, intermedialidade refere-se a obras literárias que, por sua vez, sofreram influência de alguns aspectos da literatura de cordel. No caso de Lins do Rêgo, trata-se da memória tanto do cangaço, como do messianismo fanático a partir da literatura popular, no caso de Jorge Amado, da recriação de versos populares da literatura de cordel, no caso de Guimarães Rosa e de Graciliano Ramos, da transformação artística da tradição popular sertaneja. De certa forma, Glauber continua no cinema a intertextualidade entre o erudito e o popular, existente na literatura brasileira desde o regionalismo e, sobretudo, desde o *romance dos trinta*.

Alguns críticos (Gomes Pereira 2008) afirmam que os romances de João Guimarães Rosa, sobretudo *Grande Sertão: Veredas*, são referência fundamental para *Deus e o diabo na terra do sol*. Enquanto na literatura regionalista anterior havia uma tentativa de retratar o povo de um ponto de vista «objetivo», isto é, com procedimentos textuais, nos quais a voz do povo e a do escritor apareciam nitidamente separadas (um exemplo seria *Os sertões*, de Euclides da Cunha, onde a fala do narrador positivista é claramente separada da do sertanejo), no romance de Guimarães Rosa há uma nítida fusão de perspectivas, algo que já reconhecido ao se descrever Riobaldo, personagem central de *Grande Sertão: Veredas*, como um «jagunço letrado». Aqui o narrador é ao mesmo tempo intelectual e sertanejo, erudito e popular, e as diferentes estruturas de construção da realidade dialogam no texto. O narrador, enquanto jagunço, traz consigo a visão de mundo popular; enquanto letrado, carre-

ga as influências das experiências estético-literárias de vanguarda. *Deus e o diabo na terra do sol* representa, dessa maneira, mais um elo na cadeia de transmissão e de transculturação entre o popular e o erudito, entre a oralidade e a escrita. De certa forma, como meio audiovisual, o filme re-oraliza e poetiza tanto a literatura de cordel quanto os romances eruditos com temática sertaneja, juntando, claro está, a dimensão imagética como canal principal de mensagem. Os filmes de Glauber Rocha absorvem figuras, narrações e movimentos tanto da literatura erudita e popular quanto do cinema. Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego e Jorge Amado compõem com suas histórias de uma forma indireta, que passa sempre pela cultura popular contida nesses romances. Glauber lembra a presença da literatura na sua obra, quando em 1976, de Los Angeles, escreve a Jorge Amado:

«Estou terminando meu livro escrito nestes cinco anos de exílio: chama-se Universo, deve ficar com quatrocentas páginas e acho que está muito bom [...] foi uma transação literária com você, com Rosa, Zé Lins, Graciliano — que é realmente meu universo literário de onde fui nascendo [...]» (Rocha 1997: 599).

4. Músicas: Do cego cantador a Bach e Villa-Lobos

Deus e o diabo na terra do sol pode ser considerado como um filme contado e cantado, no qual os diálogos ficam em segundo lugar. Assim, estabelece-se uma narrativa musical, que introduz e desenvolve as cenas e a ação. A oralidade e a oratura apresentam uma ligação forte com a música e com o ritmo. O filme inicia-se com uma cantiga que é entrecortada por outras cantigas e termina com uma metáfora cantada do «sertão-mar». Em sua ordem narrativa, semelhante à estrutura do cordel, há uma situação inicial de equilíbrio, sua quebra após um momento de crise e sua recuperação no final da história. A cantiga também serve como fio condutor da narrativa, ela não surge à margem do enredo, apenas ilustrando ou relembrando a cultura popular, mas colabora com a sonoridade e poeticidade do texto fílmico. As cantorias do cego e do romanceiro popular nordestino presentes no filme foram escritas por Glauber Rocha e compostas pelo músico, compositor e cantor Sérgio Ricardo. Trata-se, então, de criações de uma dupla formada por um cineasta-poeta

e um compositor, que registra e imita a tradição da literatura popular e oral sertanejas. Nos anos sessenta, Rocha reitera a técnica poético-narrativa inventada por Jorge Amado a partir dos anos trinta em romances como *Jubiabá* e *Mar Morto* e continuada, nos anos quarenta, nos romances *Seara Vermelha*, *Terras do Sem Fim* e *São Jorge dos Ilhéus*. A música das composições de Sérgio Ricardo segue fielmente os ritmos da música popular. As canções de origem popular presentes em *Deus e o diabo na terra do sol* saem diretamente da boca do cego cantador, que guia Manuel e Rosa até Corisco, mas narram também, em *off*, a mesma história representada no campo visual pelas imagens e ações dos personagens. Nem sempre a voz popular e a câmera criam uma mesma semântica: Numa cena na primeira parte do filme, quando Manuel encontra pela primeira vez o beato, surge uma divergência entre a voz do cantador, que louva o beato «trazia a bondade nos olhos, Jesus Cristo no coração» e a imagem da câmera de mão, que mostra um beato rígido que nega, pelo seu olhar e pela atitude corporal, o contato com o vaqueiro fugitivo.

As canções permeiam todas as transições e acontecimentos marcantes do filme: Uma das cenas mais significativas é quando Antônio das Mortes, matador sombrio e melancólico, encontra o cego cantador. Ele acaba por contar onde estão Corisco e o casal de protagonistas, mas tenta fazê-lo compreender que a verdadeira culpa não reside neles.

Além da tradição popular de canções de viola, recriada por Glauber Rocha e Sérgio Ricardo, existe também a música erudita, de Brahms, Bach, Beethoven e Villa-Lobos. As composições de Bach e de Brahms ressoam sempre que ocorre algo relacionado à igreja católica ou localizado próximo a uma igreja, e fazem devir sonoplasticamente a contradição entre uma concepção católica idealista e uma prática religiosa completamente depravada. A cena da contratação do matador Antônio das Mortes pelo padre da paróquia e pelo latifundiário, bem como a entrega do dinheiro seguida pela cena do beato com Manuel e Rosa no Monte Santo, vêm acompanhadas da música barroca de Bach. Parece que a pompa musical do órgão dá expressão à sedução e mentira dos líderes religiosos, sejam eles da igreja católica ou não.

Em primeiro plano auditivo, figura a música de Heitor Villa-Lobos, na qual Glauber encontrou a estrutura rítmica e a proposta estética que almejava para seu projeto cinematográfico. Ambicionava realizar em forma fílmica o que o compositor havia feito em música, a agregação e a integração da cultura popular na música erudita. Já no seu primeiro roteiro, *Senhor dos Navegantes* (1957), Glauber experimentava a mistura entre a música sacra, os batuques de candomblé e o samba, tentativa abandonada posteriormente em *Barravento*. O tom erudito no diálogo com o popular reaparece em *Deus e o diabo na terra do sol*, apoiado na música de Villa-Lobos, que abre e fecha a narração cinematográfica. As tomadas aéreas iniciais interagem com «A canção do sertão», ária da Bachiana Brasileira nº 2. A fuga de Manuel, que matou o latifundiário, é acompanhada pela câmara ao som da «Dança» da Bachiana Brasileira nº 2, acentuando a dramaticidade do acontecimento. O «Magnificat Alleluia», da Missa de São Sebastião, serve como fundo sonoro para a voz de Sebastião pregando aos fiéis. A subida de Manuel, em penitência cruel, ao Monte Santo é realçada pela «Cantiga» da Bachiana Brasileira nº 4. Já na primeira parte, a introdução musical de Villa-Lobos é seguida por uma cantoria popular. E é no final do filme, quando os camponeses Manuel e Rosa correm pelo sertão em direção ao mar imaginário, que ocorre uma superposição do erudito em relação ao popular: Ouvimos a música e a voz dilacerada de Sérgio Ricardo:

O sertão vai virar mar
e o mar vai virar sertão!
Tá contada a minha estória verdade, imaginação.
Espero que o sinhô/ tenha tirado uma lição
que assim mal dividido, esse mundo anda errado,
que a terra é do Homem, não é de Deus nem do Diabo.

Na tela, a imagem do mar se superpõe ao sertão, na trilha sonora, a voz de Sérgio Ricardo, com o refrão «O sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão!», é coberta pelo choro nº 10 de Villa-Lobos — «Rasga o Coração» (1926), dedicado a Paulo Prado —, onde se misturam vários significantes musicais, a natureza dos trópicos, das florestas e dos sertões, presentes nos cantos de pássaros, nos cantos religiosos, nos batuques africa-

nos e nos cantos indígenas, integrados à música erudita do coro e da orquestra.

«Villa-Lobos talvez fosse quem melhor colocou todo o Brasil em termos de arte. Villa-Lobos filtrou toda uma temática popular, verdadeira, humana, impregnada de nossas tradições, em forma musical de grande valor.» (Rocha 1965: 133)

Tanto Villa-Lobos como Sérgio Ricardo tentaram integrar elementos da música popular e sertaneja no projeto de suas músicas metropolitanas, o que se manifesta na presença do violão e da viola caipira, instrumentos banidos do âmbito da elite cultural. Foi Glauber Rocha que adotou esse procedimento na sétima arte, no cinema.

5. Híbridação, transformação e distorção da cultura popular

Diferente de *Barravento*, onde ouvimos exclusivamente músicas populares com destaque aos batuques e cantigas de candomblé e de pescadores, *Deus e o diabo na terra do sol* oferece uma espécie de síntese de músicas de horizontes diferentes. No filme, fica difícil decidir se estamos frente a uma verdadeira síntese, ou se prevalece um estado híbrido com, de um lado, a cultura popular sertaneja, (re)criada e encenada pelo artista baiano Glauber Rocha, e, do outro lado, as tradições musicais de índole urbana e metropolitana, as composições de Villa-Lobos e Sérgio Ricardo, que representam uma tradição cultural ligada à cidade grande, ao Rio de Janeiro.

Em relação às diferentes contribuições e referências narrativas implícitas em *Deus e o diabo na terra do sol*, saltam aos olhos as representações da cultura sertaneja advindas de uma tradição literária tanto popular como erudita, que tem sua raiz na oratura e vai de Euclides da Cunha a Guimarães Rosa, passando por José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos. Essas tradições completam-se pelas influências teatrais e cinematográficas, por um lado do teatro de Bertholt Brecht e seus efeitos de distanciamento, assim como do teatro da crueldade de Antonin Artaud. Por outro lado, observam-se influências de uma «desconstrução» do gênero do *western* norte-americano e de elementos tomados ecleticamente de Buñuel, Eisenstein e Godard.

O espectador assiste a uma mistura fragmentada de duelos estilizados, de crueldades barrocas e de elementos mágicos que algumas vezes dispensam a utilização de diálogos entre os personagens, abrindo o campo visual e auditivo à música, ao trans-e, a gritos, sombras, iluminação forte e expressão corporal oriundos de uma tradição popular sertaneja.

A mescla de referências eruditas e populares, que existem separadamente e passam a se combinar no processo cinematográfico, não é suficiente para afirmar que estamos diante de uma síntese. Glauber Rocha serve-se da maneira de falar, de narrar e de versificar do sertanejo — lacônica, porém eficaz para formar uma visão plástica das condições de vida e dos contextos culturais sertanejos —, apoiada na técnica de produzir elipses por meio de *jump cuts*, semelhante aos primeiros filmes de Jean-Luc Godard. Este despojamento popular entra em choque com ou em um processo de hibridação com as tradições eruditas, do barroco ao surrealismo, e com fragmentos da indústria cultural, como o *western*.

Uma cultura cinematográfica híbrida concede aos fragmentos um certo valor e espaço *sui generis*, sem apelar para uma nova homogeneidade. Trata-se então de uma síntese problemática e problematizadora: Glauber Rocha traz para a sua obra fílmica uma coexistência e simultaneidade de elementos culturais que não encontram uma síntese compreensível para o discurso «civilizado», mas que insistem nas forças do diverso e do heterogêneo. A qualidade crua e rude da fala, da literatura e da música populares, permanece inalcançável pelo poder e pelo discurso oficial. Ela coopera com a literatura e a música eruditas, gerando uma semântica complexa, onde os fragmentos desconectados explodem em violência, ira e lamento. A diversidade e a *différance* recusam qualquer projeto de cultura popular brasileira homogênea, seja ele progressista ou conservador.

Por um lado, Glauber procurou as imagens de uma vida e cultura sertanejas desvinculadas da modernização metropolitana. Nessa cultura popular sertaneja, nos seus mitos e ritos, nas suas crenças e costumes, descobriu vestígios de revolta e utopia diferentes do modelo «civilizado» ocidental. Essa vertente da cultura popular pertence à *pensée sauvage*, ao pensamento selvagem. Nesse sentido, trata-se, do ponto de vista cinematográfi-

co, de uma cultura popular «forte» no sentido euclidiano, de uma cultura pouco influenciada pelo modelo cultural civilizatório imposto pelo litoral.

Por outro lado, de alguns elementos da cultura popular emana — na visão de Glauber — uma certa inércia. Ele parece prever que o mundo da cultura popular sertaneja muitas vezes não é capaz de se revoltar contra as relações de posse e a sua lógica colonial tardia. Ele não é forte o suficiente para tanto, na medida em que não alcança uma consciência revolucionária, mas produz tão somente uma violência pré-revolucionária que torna visíveis contradições e servidão.

Mostramos que o popular na visão de Glauber não é pura alienação, mas guardião dos valores que resistem ao poder, não agenciando, no entanto, uma ação política direta. A revalorização mais importante de um contexto da cultura popular afeta a nova formatação da dupla de personagens cangaceiro/jagunço, cujas orgias de violência e sangue surgem como ação pré-revolucionária em *Deus e o diabo na terra do sol*. No campo estético, a cultura popular serve para criar uma nova semântica fílmica, longe de um didatismo cru de vocação nativa, distante de um conservadorismo nostálgico e paternalista. *Deus e o diabo na terra do sol* guarda igualmente uma grande distância da instrumentalização política da cultura popular proposta pelos CPCs e dos seus métodos de um marxismo limitado e paternalista.

A cultura popular não é apenas um tema do filme, mas funciona também como um modo de narrar cinematograficamente, com câmeras e microfones. Para isso, a temática da miséria sertaneja é submetida à fala popular, sem que essa fala popular seja apenas um reflexo naturalista. De uma maneira abrangente, o modo de falar dos sertanejos se percebe na fragmentação, nos cortes e nas descontinuidades, característicos da encenação fílmica de *Deus e o diabo na terra do sol*.

Se, no final de *Barravento*, o povo não estava preparado para a revolução, ao final de *Deus e o diabo na terra do sol*, após passar pela experiência alienante do misticismo violento de Sebastião e da violência mística do cangaço, Manuel, o vaqueiro protagonista, representante do povo, está inteiramente livre para a revolução — a ver o sertão virar mar e o mar virar sertão.

Nessa travessia de conscientização enigmática e ambígua, Manuel é levado por Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros, que interrompe as duas experiências de alienação em que Manuel se envolveu — ao matar e decepar Corisco, o «diabo louro», ele põe fim ao bando de Monte Santo e à aventura do cangaço.

Assim, a proposta estética e política de Glauber Rocha é potencializar a cultura popular no cinema, revitalizar e reformatar essa representação cultural peculiar, construída segundo a lógica dos falares, ritmos e ritos tradicionais, onde prevalecem as idéias de recomeço e redenção, de combate e danação, de luta e morte por algo transcendental. Ao mesmo tempo, a estética cinematográfica opera uma distorção ideológica das simbologias e semânticas sertanejas para, finalmente, adotar uma visão político-messiânica, que privilegia a revolta violenta.

Glauber partiu da convicção de que a religião e outras expressões populares mantinham o povo num certo transe de passividade. Sua intenção era mostrar que a única saída frente à exploração e alienação seria uma revolta violenta. Neste contexto, a proposta estética e política de Glauber Rocha é distorcer e potencializar uma forma peculiar de representação, construída segundo a lógica popular, ritualística e distante de uma racionalidade moderna.

O primeiro longa-metragem, *Barravento*, mostra ainda muitos trechos etno-documentais, enquanto *Deus e o diabo na terra do sol* limita a documentação a poucas cenas ao redor da casa sertaneja de Manuel e Rosa, optando por uma filmagem que torna visíveis as distorções do popular na cultura e no cinema brasileiros através de uma reformatação visual da literatura popular, que a salva do folclorismo nostálgico e dos padrões retrógrados. É também nisto que consiste a revolução estética do Cinema Novo.

Bibliografia

- Amado, Jorge (1985): *Mar Morto*. Rio de Janeiro: Record, 59. ed.
- Armbruster, Claudius (1994a): «Volkskultur — Cultura Popular», em: Briesemeister, Dietrich / Kohlhepp, Gerd / Mertin, Ray-Güde / Sangmeister, Hartmut / Schrader, Achim (org.): *Brasilien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt/M.: Vervuert, pp. 545-563.
- Armbruster, Claudius (1994b): «Religion und Kultur der Afro-Brasilianer», em: Briesemeister, Dietrich / Kohlhepp, Gerd / Mertin, Ray-Güde / Sangmeister, Hartmut / Schrader, Achim (org.): *Brasilien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*, Frankfurt/M.: Vervuert, pp. 481-492.
- Armbruster, Claudius (2003a): «Literatur und Ethnologie: Zur Repräsentation von Religionen und Ritualen in deutschen, brasilianischen und französischen Brasilienbildern — Hubert Fichte, Pierre Verger und Jorge Amado», em: Grossegasse, Orlando / Koller, Erwin / Malheiro, Armando / Matos, Mário (org.): *Portugal — Alemanha — Brasil. Actas do VI Encontro Luso-Alemão. Vol. II.6. Deutsch-Portugiesisches Arbeitsgespräch*, Braga: Universidade do Minho Hespérides, pp. 233-262.
- Armbruster, Claudius (2003b): «Cultura Popular, literatura e meios de comunicação audio-visuais. Escritura e encenação multimidiática em Alfredo Dias Gomes», em: *Lusorama*, 55-56, 2003, pp. 109-131.
- Armbruster, Claudius (2008): «Representação dos contextos afro-brasileiros na literatura e na etnologia», em: *Travessias. Revista de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa*, 6-7, pp. 227-240.
- Avellar, J. Carlos (1995): *Deus e o diabo na terra do sol. A linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Cascudo, Luís da Câmara (2001): *Dicionário de folclore brasileiro*, São Paulo: Global.
- Gomes Pereira, Pedro Paulo (2008): «Sertão e narração: Glauber Rocha, Guimarães Rosa e seus desenredos», em: *Sociedade e Estado*, 23/1, pp. 51-87.
- Gullar, Ferreira (1981): *Toda poesia 1950-1980*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Nemer, Sylvia (2007): *Glauber Rocha e a literatura de cordel*, Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.
- Rocha, Glauber (1961): «Arraial, cinema novo e câmera na mão», em: *Jornal do Brasil*, 12 de agosto 1961.
- Rocha, Glauber (1963): «A miséria é chocante e os conflitos tendem a crescer», em: *Jornal da Bahia*, 31 de janeiro 1963.
- Rocha, Glauber (1965): *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- Rocha, Glauber (1997): *Cartas ao mundo*. Introdução e organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras.
- Senna, Orlando (org.) (1985): *Roteiros do terceyro mundo*. Rio de Janeiro. Alhambra/Embrafilme.
- Silveira, Renato (1998): “O Jovem Glauber e a Ira do Orixá”. In: *Revista USP*, 39, Seção Textos, pp. 88-115.
- Xavier, Ismail (2007): *Sertão Mar, Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify.
- Verger, Pierre (2002): *Retratos da Bahia*. Prefácio de Carybé e Jorge Amado. Salvador: Corrupio.